

**РОЗВИТОК КОНЦЕПТІВ "СИМВОЛ", "АРХЕТИП" І "МІФ" У ТЕОРЕТИКО-ЛІТЕРАТУРНИХ  
ДОСЛІДЖЕННЯХ НАУКИ ПРО ПЕРЕКЛАД**

*У статті окреслюється розвиток теоретико-літературних концептів "символ", "архетип" і "міф" у їх проекції на перекладознавчі студії. Головна увага приділена аналізу художньої природи міфологічного мислення, ролі колективної (національної) пам'яті та її впливах на процес художнього перекладу. Авторка статті порушує проблему відтворення світових та національних символів і архетипів у художньому перекладі на тлі різномовних, різнокультурних та різнолітературних національних систем. Пропонується широкий спектр думок із цього приводу (зокрема у працях Е.Кассіра, К.-Г.Юнга, Е.Ноймана, Н.Фрая та ін.)*

Концепти "символ", "архетип" і "міф" знаходяться у єдиній площині, пов'язаній із міфічністю мислення та колективною свідомістю. Міф як особливий тип світоутворення (та пов'язані з ним поняття) криється в мові, культурі, релігії, мистецтві, набуваючи при цьому нових форм, але зберігаючи свою правічну сутність. "Міф ніколи не ставить перед собою мету дати якимось цілісним об'єктивним конкретним знанням; адже сама форма міфу настільки абстрактна, що дозволяє адаптувати його до кожної нової конкретної ситуації, а тому відроджуватись знову і знову" [1: 79]. На сьогодні існують різноманітні підходи до міфу — від погляду, що міфом є кожне слово чи вислів (у Р. Барта — міфом є "слово, вибране історією"), і до думки, що міф є мовою, метамовою, мовою символів.

Дослідження явища міфологічного мислення відбувалось упродовж довгого періоду часу. Стосовно його зв'язку з літературою та творчістю загалом, воно було оформлене як окреме вчення в епоху Романтизму, де вивчення міфопоетики та прадавніх міфологічних пластів у фольклорі та літературі набули цілісного характеру в рамках німецької міфологічної школи. Саме в цей час аналіз глибинних структур національної пам'яті почав пов'язуватися з дослідженням художньої сутності символів. У символах, як це було окреслено Ф. Шеллінгом у "Філософії мистецтва", стираються межі між кінцевим і безкінечним, реальним та ідеальним, внаслідок чого досягається "синтез світу і духу" (Й. Гете). У символічній природі мистецтва почали вбачати високий принцип, закон універсуму.

Романтики знову звернулись до запровадженого Платоном, пізніше переосмисленого Святим Августином, поняття "архетипу" як прадавньої форми, первісного відбитка (у Буркгарда — "прадавнього образу"), що розглядався водночас і як матерія мистецтва, і як його глибинна сутність. У маніфестах романтиків висловлювалась думка, що в мистецтві все має свій божественний праобраз, який слід шукати в міфології, зокрема в символічній природі міфу, в національній культурі. Тому вони закликали реконструювати міфологію з глибин духа, проникнути в таємниці універсальної мови символів.

Погляд на символ як на спосіб вираження незримого у зримому, безкінечного в кінцевому згодом був детально опрацьований Е. Кассіром у його "Філософії символічних форм": "Коли ми окреслюємо мову, міф, мистецтво як "символічні форми", то цим виразом, здається, уже передбачається, що всі вони, як духовні утворення, сягають якогось первинного, глибинного шару дійсності, що просвітлюється крізь них, наче крізь якимось чужим йому середовищем-медіумом. Дійсність тоді вловлюється нами не інакше, як через своєрідність цих форм; але з цього випливає, що дійсність настільки ж приховується цими формами, як і відкривається ними. Ті ж основоположні функції, що надають світові духу його визначеність, чіткість і специфіку, виявляються... різноманітними заломленнями одного єдиного буття, варто йому лиш бути вловленим та сприйнятим "суб'єктом". З цього погляду філософія символічних форм постає як спроба знайти для кожної з цих форм її власний коефіцієнт заломлення" [2: 11]. Не варто забувати й про те, що й "тексти тяжіють до символізації і перетворюються в символи культури. На відміну від інших видів знака, такі, що зберігають пам'ять, символи отримують високу автономію від свого культурного контексту й функціонують не тільки в синхронному зрізі культури, але й у її діахронних вертикалях" [3: 82]. Саме тому погляд дослідника повинен проникати крізь усяке розмаїття, у тому числі й розмаїття символів, щоби виявити сутність буття.

Феномен розуміння символічної природи мови пов'язаний із проникненням у багатомірність духовного світу, що іманентно виявляється в модальностях міфу, мови, світобачення. У мистецтві осягнення духовного / художнього світу передбачає застосування різних спектрів світорозуміння, які дозволяють виявити багатство внутрішніх проявів кожного його явища. При цьому щоразу виявляється, що розуміння світу не є його простим відображенням, повторенням дійсності, а включає діяльність духу. Це значним чином фіксується та проявляється у мові, що є скарбницею духовного культурного досвіду народу та його міфології.

Національна специфіка, помножена на міфологію, релігію та доісторичну пам'ять, знаходить свій вияв не лише на рівні тем, мотивів, образів, а й на рівні поетичного слова. Слово вбирає в себе досвід минулого, нашарування різних епох. Як і у працях О. Потебні та О. Веселовського, слова є праміфами, що лежать в основі усіх художньо-поетичних засобів і тропів. Уже на початку XIX ст. було однотайно прийнято аксіому про неминучий взаємозв'язок між мовою, мистецтвом і міфологією. Пошуки у сфері творчості посилювались паралельними розвідками в царині культурної антропології (зокрема Дж. Фрезера) й міфокритики (особливо У. Троя, що простежував зв'язок міфології з літературою, починаючи з епохи Романтизму, яку вважав "відродженням міфу у свідомості Заходу", і упродовж усього XIX ст.). Подальші дослідження в цій сфері лише поглибили й утвр-

дили такий погляд. Згодом міфологічна природа мови, відтак — мислення стала центральною віссю вивчення архетипного характеру індивідуальної (З.Фрейд) та колективної (К.-Г.Юнг) свідомості в мистецтві.

Своїми дослідженнями, особливо працями "Про архетипи", "Символ і архетип" К.-Г. Юнг майже повністю витіснив фрейдівське розуміння архетипу. Юнг остаточно утвердив цей термін, розглядаючи його як основний позасвідомий засіб передачі найціннішого людського досвіду від покоління до покоління у формі підсвідомих символів, як закорінену в мову та міф складову частину колективної пам'яті, в якій акумульована мудрість людства. Таким чином, він практично продовжив дослідження першообразів у річищі Шеллінгівської традиції. Як і його німецький попередник, він вважав, що єдиним джерелом архетипів є міфи, що фіксуються в національній свідомості у формі непорушних матриць, незмінних сутностей, що виринають із запрограмованого підсвідомого кожного митця і спрямовують його творчість. Згодом подібні ідеї розвинулись у цілісну теорію архетипів, в основі якої знаходиться міф як мистецтво безумовної метафоричної ідентичності.

На думку Юнга, спонтанне породження образів — це лише підсвідоме нагадування відбитків пам'яті минулого, досвіду нації, людства. Митець немовби відкритий перед космосом: у його думках виринають глибинні ідеї, і він сам може не знати, звідки вони беруться. Прадавні архетипи колективної підсвідомості людства знову й знову постають у міфах, релігіях, снах і фантазіях, проникаючи у всі види мистецтва і в літературу. Повторюючись тисячі разів, вони формують певні сталі моделі, здатні відроджуватись і виявляти себе в різні епохи у різних образах. Адже, "психологічно успадковуються не уявлення, а енергетичні форми, і в такому сенсі вони відповідають вічним інстинктам. Якщо свідомість є внутрішнім сприйняттям об'єктивного життєвого процесу, а свідоме розуміння надає діяльності людини форми і напрямку, то неусвідомлене розуміння через архетип визначає форму і напрям інстинкту" [4: 133-134]. Відтак, "архетип як ідеальна формотворчість виявляється у матеріалі свідомого досвіду через архетипний образ. Саме тоді спадщина предків, яка зберігається в кожній індивідуальній душі формально і несвідомо, має змогу "прозріти" через життєву конкретику. Будь-яка людина наділена інстинктами і запасом архетипних образів, які їх відображають. Отже, у кожній людині функціонує колективне неусвідомлене, утворене зі сфери інстинктів і їх відповідників — архетипів" [4: 134].

Проблема трансісторизму архетипів, піднята Юнгом, була детально опрацьована його послідовником Е. Нойманом, зокрема у його книзі "Походження та історія людської свідомості". Е. Нойман пов'язує діяльність свідомого й несвідомого і вважає, що свідомість може розвиватись лише там, де вона зберігає живий зв'язок із творчими силами підсвідомості. Приймаючи аксіому Юнга про те, що символічне є станом рівноваги між свідомим і підсвідомим, він знову переносить акценти на перше: "Кожен символ, як і кожен архетип, наповнений специфічним змістом, і коли ми говоримо, що уся людина захоплена колективним підсвідомим, ми маємо на увазі, що захоплена і її свідомість" [5: 156]. Більше того, дослідник вважає, що, хоча в період зародження архетипний зміст культури є підсвідомим, однак "з розвитком та систематизацією свідомості, а також зі зміщенням індивідуального его, виникає колективна свідомість, культурний канон кожної конкретної цивілізації та епохи. Іншими словами, формується склад певних архетипів, символів, цінностей та установок, на який проєктується архетипний вміст підсвідомого, і який, приймаючи жорсткі форми міфу й культу, стає догматичною спадщиною групи" [5: 157].

Саме ці архетипні установки як усталені канони мистецтва були детально осмислені в другій половині ХХ ст. у науковій спадщині Н.Фрая. Враховуючи напрацювання Дж. Фрезера, К. Леві-Строса та К.-Г. Юнга, канадський вчений розглядав архетипи не лише як "первісні формули" окремих образів, але й як усталені моделі ідей, тем, мотивів, ритмів, наративів, літературних форм, жанрів. Він притримувався думки, що існує загальна тенденція мистецтва до відтворення цих формул.

Вважаючи природні міфи центральними міфами, що лежать в основі літератури й мистецтва в цілому, Н. Фрай [6] визначив ключові архетипні моделі художніх систем. Вони будуються на основі чотирьох міфів: міфу весни — комедія, міфу літа — романістика, міфу осені — трагедія, міфу зими — іронія та сатира. У такому ракурсі мистецтво постає як наслідування не самої природи, а її міфологічної сутності. Водночас він виділив чотири основні ритми літературних творів, що узгоджуються з міфологічними матрицями підсвідомої рефлексії: 1) ритм повернення / повторення (reassurance) в епосі; 2) ритм безперервності / цілісності / послідовності (continuity) у прозі; 3) ритм зовнішньої пристойності/величності (decorum) у драмі; 4) ритм асоціації / зв'язку / взаємодії (association) у ліриці. Кожному з цих архетипних ритмів притаманні специфічні архетипні тематичні форми, мотиви, образи; а кожен сюжет можна співвіднести з архетипною матрицею певного ритуалу, що забезпечує кожному творові єдиний порядок слів. Згідно до вироблених моделей, кожна оповідь зводиться до певної архетипу дії, де смуток переходить у радість, ненависть у любов, відчуженість у спілкування, рабство змінюється свободою, хаос переходить у порядок, смерть у життя чи навпаки. Таким чином, як вказував Н. Фрай у праці "Архетипи літератури", архетипні моделі структурують знання та вербальний універсум мистецтва, стають символами, що репрезентують життя й літературу з погляду універсальної перспективи. Вони заглиблені у міфологію, яка виробляє власний тип реальності. Міф, що діакронно організовує літературні твори, водночас постає формою історичного наративу. Саме тому кожній епосі властиві свої сюжети й форми.

Дослідження та напрацювання у сфері міфопоетики й архетипної критики відкрили значні перспективи для нових тенденцій у теорії художнього перекладу. Вони пов'язані з розумінням тотальності й універсальності мови мистецтва, зокрема літератури, що промовляє водночас мовою свідомості й позасвідомості, розуму та емоцій, слів та образів, де за кожною літерою криється символ, а за кожним вербальним контекстом — універсальна єдність, що ним репрезентована.

Постулат Юнга, що кожен творчий процес є звичайним одухотворенням архетипів, можна перенести і на перекладацьку діяльність. У цьому ракурсі центральним завданням перекладача постає необхідність віднайдення

у першотворі архетипів і "одухотворення" їх засобами мови перекладної версії. Таким чином, утверджується позиція, що відтворити образ оригіналу, це, насамперед, розкрити його архетипні структури. Щоб зрозуміти твір і його інтерпретувати, необхідно прочитати його з міфологічної перспективи, проникнути в його міфопоетичну сутність, що є маніфестацією універсального духу творчості й формує цілісний порядок твору. Якщо в іншомовній версії з огляду на її іншокультурне середовище та іншу національну пам'ять архетип певною мірою змінює свій контекст, то його сутність завжди залишається незмінною. Точкою відліку при цьому потрібно вважати той факт, що мова символів і архетипів розглядається як універсальна метамова природи, міфології та мистецтва.

Однак, якщо ближче підійти до цієї проблеми, то виявляється, що навіть спільна міфологічна природа не забезпечує абсолютного успіху при вирішенні перекладацьких завдань. На це вказував ще Е. Кассіер: "Якщо про міфологію говориться як про загальний духовний набуток людства, єдність якого в кінцевому рахунку повинна пояснюватись єдністю людської "душі" та одноманітністю її діяльності, то ж і сама сутність душі тут же знову розпадається на багато різних здібностей та обдарувань" [7: 31]. Якщо намагатись розгледіти за міфом приховані сенси, то міф постає при такому підході містерією: "Його справжнє значення і його справжня глибина полягають не в тому, що він виражає своїми власними фігурами, а в тому, що він приховує. Тобто міфологічна свідомість подібна до зашифрованого письма, яке зрозуміле тільки тому, хто володіє необхідним для цього ключем, — тобто тому, для кого особливі змістові елементи цієї свідомості по суті не більше, ніж конвенційні знаки для "іншого", що не міститься в них самих" [7: 52]. Тому для правильного розуміння міфологічних структур твору, для розкриття прихованих у ньому сенсів, перекладачеві необхідно перебувати на тому ж рівні буття, на якому цей твір був написаний.

Водночас архетипний аналіз Н.Фрая межує зі структурним підходом, оскільки передбачає вивчення архетипних структур (образності, наративних формул, жанрів, форм, тем, сюжетів тощо), що дає можливість розглядати кожну архетипну структуру в межах ширшої структури, а відтак — у зв'язку з усією літературою. У такому вияві архетипна критика ставить перед перекладознавством нову мету: вивчення відповідності в оригіналі й перекладі архетипних структур творів, адекватності їх відтворення.

Саме символічні й архетипні структури забезпечують зв'язок між частинами та цілим у межах кожного художнього твору та між літературними й мистецькими явищами: "Ціле та його частини переплетені одне з одним, поєднані у своїй, так би мовити, долі — і залишаються поєднаними, навіть якщо емпірично виявляються розмежованими. Те, що після цього розмежування стається з частиною, є тим самим долею і для цілого" [7: 64]. У кожному разі міфологічне мислення стримує аналітичне роздрібнення буття (у тому числі й буття літературних явищ) на окремі фрагменти. Архетипний підхід допомагає підтримувати відносну цілісність і в перекладі.

Н. Фрай вважав, що різні архетипи чи їх групи не рівнозначні за своїм поширенням і функціонуванням. Серед них існує визначена група "світових" архетипів, закорінених у людській психіці, пов'язаних із загальним досвідом, зрозумілих кожному. "Якщо архетипи є комунікаційними символами та існує певний центр архетипів, то ми можемо сподіватись знайти у цьому центрі групу універсальних символів. Говорячи це, я не маю на увазі, що існує якась книга архетипних кодів, яку запам'ятали усі людські суспільства без винятку. Я маю на увазі, що деякі символи є образами речей, загальних для всіх людей, і тому володіють комунікаційною силою, яка є потенційно необмеженою" [6: 118]. Але є й інша група архетипів, які, на відміну від першої, фіксують не універсальну пам'ять людства, а досвід окремої нації, культури, міфології, тому виникають значні труднощі при їх перекладі. Вони постають своєрідними неперекладними реаліями.

Такий підхід прийнятний не лише стосовно перекладу архетипних образів, але й діє при відтворенні архетипних жанрів, тем, мотивів, ритмів та ін. Відтак, доводиться говорити про "вічні теми", "вічні сюжети" — універсальні й зрозумілі для різних часів і народів, а також про національні теми й мотиви, закорінені в народну міфологію, культуру, історію; ще рідше — про індивідуальні архетипні матриці, викристалізовані на основі окремої психіки, вони можуть згодом впливати на формування нових традицій. Зберігаючись вунаціональній / індивідуальній пам'яті, такі архетипи рідко можуть бути зрозумілі поза межами свідомості / позасвідомості, у якій вони виникли, розвинулись, і в якій функціонують. Як правило, досягти адекватного їх відтворення при перекладі майже неможливо. Однак, за своєю глибинною суттю вони зазвичай не поступаються загальнолюдським феноменам, у власному генетичному просторі можуть їх навіть перевищувати за значимістю, нести більше емоційне навантаження.

У першому випадку — коли маємо справу з "вічними" архетипами — завжди діє закон мистецтва, що само відтворює себе з власних глибин, повторюючи власні мотиви, ідеї, образи, жанри, підтримуючи цим самим власну постійність, універсальність. Цей закон поширюється і на сферу перекладу, де, наприклад, в основі відтворення жанрів лежить аналогія форм, тому іншомовна версія може розглядатись як проста імітація. Універсальні архетипні структури підтримують цей процес: архетипи образів, мотивів, сюжетів, ритмів та ін. немовби повному виринають із підсвідомості автора іншомовної версії, формують поетичний матеріал, підтримують дію перекладацької уяви, сприяють осягненню й відтворенню духовної / художньої дійсності. У другому випадку — коли маємо справу з національними феноменами — дія цього закону не поширюється за межі національної культури чи літератури, автономної міфології. У кожній національній культурі є власна система цінностей, власне уявлення про ідеального героя, власний міф про золотий вік, зафіксовані в історичній пам'яті.

Саме тому світову літературу як систему найталановитіших і найпоширеніших творів можна розглядати як архетипну проекцію спільного універсального міфу, а національні літератури — як проекції національних міфів. Пов'язані з цією сферою культурний психоаналіз Е.Фромма й ретельні розвідки М.Еліаде про універсальні структури національних образів різних культур і релігій виявили полівалентність духовних феноменів, прихо-

вані нашарування й значення і лише загострили проблему щодо можливості їх перекладу. Виявилось, що для перекладача уміння мислити міфологічно є необхідною, але не достатньою умовою для досягнення художніх цілей, а подекуди — стає перешкодою в розумінні.

Водночас, без знання універсальної мови символів та архетипів, без усвідомлення структур цієї мови в кожному художньому творі перекладач ніколи не зможе досягнути рівня художності й достовірності. Ключовими моментами цієї мови можна вважати два — міф та метафору. Саме вони підтримують хронотоп. Як вказував Н.Фрай, "міф робить із часом те, що метафора робить із простором" [8: 7]. Ці два елементи, як і інші компоненти, нероздільні у творі, адже кожне явище, відокремлене від інших, змінює власну екзистенцію. Це стосується і будь-якої складової частини твору, якщо вона при перекладі втрачає зв'язок із іншими, і цілого твору, який, переміщуючись у чуже культурно-літературне поле, втрачає зв'язок із іншими творами цього ж автора, подібними творами інших письменників окремої національної літератури, постає вирваним із власної традиції.

Із позицій часово-просторових відносин можна розглядати і внутрішню природу архетипної мови, і зовнішні зв'язки архетипного мислення як феномену мистецтва. Суть цих взаємовпливів полягає не тільки в тому, що кожен архетип міцно пов'язаний із іншими і не мислиться поза межами власного смислового (міфологічного, символічного, культурного, жанрового, асоціативного та ін.) поля. Щодо часового та просторового зрізів, у сфері мистецтва архетипи постають із одного боку як явище *трансісторичне*, з іншого — *транскультурне*. Більшість дослідників зосереджують свою увагу на першому, вважаючи, що за кожним художнім образом стоїть "вічна присутність" архетипу. Веління часу діє в митці, навіть якщо він не відчуває його впливу. Творча особистість стає подібною до пророка, містичного провидця, реалізуючи у творчості не тільки власну індивідуальність, але й свою епоху. Однак, як вказував Е. Нойман, "сила, яка накладає свій відбиток на дух часу, *будь-якого* часу, є надособистісною та несвідомою" [5: 167]. Саме тому "митець досягає рівня позачасовості... Ця стадія художнього творіння не може не характеризуватись такими словами, як "вічність", "інтуїтивне розуміння суті" й "метафізичне відчуття" [5: 168]. Оскільки будь-який творчий вияв архетипу є проявами чогось вічного, Е. Нойман розглядав їх як істинну суть мистецтва. Вони, на думку вченого, впорядковують психічне життя та художнє мислення, як магніти впорядковують металеві ошурки: "У центрі кожної цивілізації та кожної епохи знаходяться різні надприродні (чи, як ми говоримо, архетипні) сили, але усі вони вічні і всі мають стосунок до вічного існування людини та світу" [5: 189]. Однак, коріння особистості кожної людини, виходячи за межі історичної сфери, сягає трансцендентного світу, що зберігає усі шари історії та праісторії. Тоді у митці надособистісне, вічне, архетипне зливається з особистісним, короточасним, миттєвим, швидкоплинним, створюючи у художньому вияві щось унікальне й неповторне. А неповторність це також і неперекладність, — це ті вияви художнього твору, які неможливо повторити заново ні тією ж мовою, ні іншою.

Ще важче говорити про архетипи як явище транскультурне, позаяк у міжкультурному просторі існує ряд неподоланих перешкод. Такий підхід тісно пов'язаний і межує з культурною семіотикою і, як вказував К.Гірц, "полягає в тому, щоб відкрити нам доступ до концептуального світу, сповненого *наших* сюжетів, і дати можливість у найширшому значенні цього слова розмовляти з ними. Конфлікт між прагненням проникнути у невідомий для нас світ символічних дій і потребами технічного оснащення теорії культури, між необхідністю зрозуміти та необхідністю аналізувати зрештою стає глибоким і неподоланим. Справді, чим далі розвивається теорія, тим глибшим стає цей конфлікт" [9: 35].

Тому, як підтверджує практика, активніше перекладаються та запозичуються ті художні твори, в основі яких лежать універсальні архетипи — вічні теми, мотиви, образи, вічні ідеї. Такі твори досягають рівня світових, поповнюють скарбницю світового мистецтва. Для перекладу творів іншого типу потрібна неабияка гнучкість мислення перекладача, який крізь досвід колективного підсвідомого своєї нації повинен пробудити емоційну силу міфологічного й архетипного мислення чужої колективної пам'яті, іншого часу. "Завданням художника є надання первинному образу форми, яка відповідає духу часу. Первинний образ, який творець піднімає з глибин неусвідомленого через індивідуальну ностальгію за божественним (цілісним світом), дає змогу також компенсувати психологічну однобічність епохи, що фіксується у культурному каноні" [4: 171].

Подібні завдання стоять і перед перекладачем: він повинен надати чужому образіві форми, яка б відповідала часу й культурному канону реципіюючої літератури, подати його крізь глибини неусвідомленого реципіюючої системи мислення та світобачення. У цьому сенсі художні переклади завжди допомагають компенсувати однобічність епохи й культури, дають можливість розширити межі світогляду й естетичного горизонту мистецтва, національної традиції. При цьому перекладацька діяльність, як і оригінальна літературна творчість, передбачає емоційну напругу для поєднання індивідуального й колективного, свідомого та позасвідомого, власного й чужого досвіду. Адже "висока духовна вартість художнього твору зумовлена, за Юнгом, тим, що архетипну вічність поєднує з конкретною історичною ситуацією смертна людина. Стиль, з аналітично-психологічного погляду, є виявом форми, яку прийняли архетипи в певний період людської історії, оскільки це означає, що архетипна вічність пройшла крізь живе життя, тобто середовище (час і місце)..." [4: 173]. Цим зумовлена також висока духовна вартість кожного талановитого художнього перекладу. Талановитий перекладач повинен знайти для кожного архетипу, говорячи термінологією Е.Кассіра, "його власний коефіцієнт заломлення" у кожній культурі, літературі, мистецькій системі.

Саме таким для представників архетипної критики бачиться універсальний "об'єктивний" шлях до розуміння й перекладу мистецтва у всіх його виявах — не у "суб'єктивності" власних комплексів митця (як це розглядав З.Фройд), а в архетипному мисленні, заземленому в національну й універсальну міфологію, колективне підсвідоме, праісторію, живу й діяльну пам'ять поколінь. У такому контексті прихильники архетипного методу розглядають усі ключові моменти, пов'язані з мистецтвом, до якого можемо віднести й художній переклад як

вторинну творчість. З цього приводу Е.Нойман висловлювався так: "Нам видається, що одна з головних функцій будь-якого мистецтва полягає в тому, щоби привести в дію архетипну реальність надособистісного всередині індивідууму, на вищому рівні художнього відчуття привести самого індивідуума у стан вищості — тобто підняти його над часом, епохою та "конечною" вічністю, реалізованою в будь-якій конкретній архетипній формі — і привести його до позачасових рушійних сил, що знаходяться в самому серці світу" [5: 172]. Таким чином, архетипи у мистецтві підтримують зв'язок між творами, авторами, культурами та епохами. Тому геніальні твори геніальних митців, закорінені в архетипний універсум, помножені на перекладацький талант, стають близькими та зрозумілими, естетично вартісними в усі часи для усіх народів, розширюють межі світової літератури. Водночас, архетипна критика й залучення архетипного аналізу в літературознавстві та перекладознавстві забезпечують доволі цілісний підхід до художніх феноменів словесного мистецтва.

Отже, розроблене у ХХ ст. вчення про архетипні значення стало основою пошуку своєрідного "спільного знаменника" для різнонаціональних літератур, різних історичних епох. Процес перекладу, який раніше окреслювався як "праця над словом", переосмислюється з погляду збереження образної / архетипної структури твору, заземленої в міфологічний універсум, праміф. У цьому зв'язку образи-архетипи та інші архетипні моделі — жанрів, ритмів, тем, сюжетів тощо — розглядаються як такі, що часто не потребують "перекодування" в іншій системі, адже постають як універсальні, з загальнолюдським незмінним значенням. Розроблена на основі досліджень порівняльної міфології архетипна критика стала поштовхом до розвитку літературознавчої міфопоетики. Її аспекти поширились і на сферу перекладацьких досліджень. Це, водночас, було поверненням до витоків епохи Романтизму, де, за визначенням Новаліса, серед трьох видів перекладів — граматичних, вільних, міфотворчих — саме останні є перекладами в найвищому розумінні, бо передають чисту ідеальну сутність кожного художнього твору. З позицій архетипної критики, ідеал твору слід шукати в його архетипних структурах.

Такі підходи відкрили нові можливості для порівняльно-історичної та порівняльно-міфологічної поетики. Посиливши пошуки міжнародних відповідників і паралелей, вони спричинилися до нової переоцінки ролі перекладу. У центрі окресленої нами проблематики постають питання про порівняльний аналіз і можливість перекладу символів, архетипів та архетипних моделей, зіставні дослідження шляхів трансформації, причин деформації національних схем в іншомовному (іншокультурному чи іншоісторичному) середовищі, порівняння міфологічних систем і їх елементів у художній творчості. Цим самим перед літературним перекладознавством відкривається перспектива нових досліджень на межі з міфопоетикою, культурною семіотикою, імагологією. На сьогодні горизонти цих досліджень у сфері мистецтва слова ледь окреслені.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

1. Лук'янець В.С., Кравченко О.М., Озадовська Л.В. Сучасний науковий дискурс: оновлення методологічної культури. — К., 2000.
2. Кассирер Э. Феноменология познания // Философия символических форм. — Т.3. — М.-СПб: Университетская книга, 2002.
3. Лотман Ю.М. К современному понятию текста // Лотман Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства. — СПб.: Академический проект, 2002.
4. Зборовська Н.В. Психологія і літературознавство. — К.: Академвидав, 2003.
5. Нойман Э. Искусство и время // Юнг К.Г., Нойман Э. Психологический анализ искусства. — REFL-book, Ваклер, 1996.
6. Frye N. Anatomy of Criticism. — Princeton-Oxford: Oxford University Press, 1990.
7. Кассирер Э. Мифологическое мышление // Философия символических форм. — Т.2. — М.-СПб: Университетская книга, 2002.
8. Frye N. The Koine of Myth: Myth as a Universally Intelligible Language // Myth and Metaphor. Selected Essays. — Charlottesville — London: University Press of Virginia, 1990.
9. Гірко К. Інтерпретація культур. — К.: Дух і Літера, 2001.

Матеріал надійшов до редакції 16.04.2005 р.

#### ***Лановик М.Б. Развитие концептов "символ", "архетип" и "миф" в теоретико-литературных исследованиях науки о переводе.***

*В статье очерчивается развитие теоретико-литературных концептов "символ", "архетип" и "миф" в их проекции на переводоведческие студии. Главное внимание уделено анализу художественной природы мифологического мышления, роли универсальной (национальной) памяти и её влияние на процесс художественного перевода. Автором статьи поднимается проблема отображения мировых и национальных символов и архетипов в художественном переводе на фоне разнотранскультурных и разнотранслитературных национальных систем. Предлагается широкий спектр точек зрения по этому поводу (в частности в трудах Э.Кассирера, К.-Г.Юнга,*

*Э.Ноймана, Н.Фрая и др.).*

#### ***Lanovyk M.B. Development of the concepts of "symbol", "archetype" and "myth" in the literary researches of translation studies.***

*The article focuses on the development of the concepts of "symbol", "archetype" and "myth" in their projection on the translation studies. The emphasis is laid on the analysis of the artistic nature of the mythological thinking as well as on the role of universal (national) memory and its influence upon the process of literary translation. The author of the*

*article raises the problem of reflection of the world and national symbols as well as archetypes in the translation on the background of multicultural and multinational literature systems. Also given is a wide spectrum of different viewpoints upon the problem in the works by E.Cassirer, K.G.Jung, E.Noiman, N.Frye etc.*